dtt

PREZZO L. 0,70

G. B. NICCOLINI

E SUOI CRITICI

RIFLESSIONI CRITICHE

DEL

Prof. PIETRO IADANZA

BENEVENTO
Stab. Tip. A. D'Alessandro & Figlio

1895.

Il nome di G. Battista Niccolini suonò come quello di un gran poeta civile e fu così popolare, da esser profferito, a sentire alcuno dei suoi critici, immediatamente dopo quello del Manzoni. Le sue tragedie erano lette con avidità e ascoltate con devozione; alcuni dei suoi versi erano ripetuti con entusiasmo e destinati ad essere scritti sulla bandiera che dovea guidare gl'Italiani alla indipendenza ed all'unità. — Oggi la poesia di quel nome è svanita: la nuova generazione, che non sa quanto costi formarsi una patria, lo ha quasi dimenticato. Se si aspetta che la gratitudine di un popolo risorto faccia rivivere i suoi scritti, io dubito forte che avranno ancora a dormir lungamente negli scaffali delle biblioteche: questa è purtroppo la miseria della natura umana. — Ma nella storia della nostra letteratura gli scritti del Niccolini non hanno altro valore che di essere stati il segnacolo della riscossa e l'eco delle aspirazioni di un popolo che anela a libertà? Ogni volta che egli sentì il bisogno prepotente di affidare alla carta i suoi pensieri, erano forse i sentimenti politici che gli guidavano la penna? Nessuno al certo oserebbe affermarlo. — E allora qual parte si ebbe il Niccolini in quel gran movimento letterario che parve far eco alla rivoluzione politica nella prima metà del nostro secolo? E qual è la sua figura netta, esplicita, guardata nell'insieme e nei particolari, nelle relazioni tra la vita intima e la vita politica e letteraria? — La critica, s'io non erro, non ha risposto ancor pienamente e adeguatamente a queste domande: e così dovea essere, perchè non possiamo dire che alcuno abbia preso in sul serio a far la critica del Niccolini. Di lui quasi non si è parlato che unicamente nei giornali, ogniqualvolta dava alla

luce un'opera novella: giudizi complessivi non ne abbiamo che brevissimi nelle storie della letteratura.

Abbiamo invero un'amorosa raccolta di memorie intorno alla vita e alle opere di G. B. Niccolini compilata da Atto Vannucci, in cui, a giudizio del Settembrini, il nostro poeta è vivo e vero; ma di questo giudizio del Settembrini e dell'opera del Vannucci avremo occasione di parlare a suo luogo. Quel che bisogna ritenere è questo: che il nostro autore fu giudicato solo dai suoi contemporanei e per lo più parzialmente. Or possiamo affidarci ciecamente ai giudizi di quei tempi? Lasciando da parte che l'amore da un lato e l'invidia e la gelosia dall'altro fanno sempre velo all'intelletto quando si parla di viventi; bastano poche osservazioni sullo stato della critica nella prima metà del nostro secolo per rispondere a questa domanda.

Uno dei caratteri che contradistingue la critica ne' primi cinquant'anni del nostro secolo è la mancanza di serenità: ciascuno giudica come la passione gli detta: misura del giudizio è la propria passione. Questo, ch'è un difetto esiziale della critica, era vita di quell'età, ed è naturale in ogni tempo che si vada maturando un gran pensiero, che si mediti e si svolga una grande rivoluzione. Il fantasma della libertà, la quale, come donna che si lascia vagheggiare un momento e poi s'invola per accrescere desiderio di sè, a volte a volte pareva offrirsi all'amplesso dei popoli, e, quando questi credeano di stringerla fra le braccia, svaniva; quel caro fantasma, sospiro di tanti secoli, che nel servaggio italiano avea forse un più profondo significato, avea tolto l'arbitrio alle menti, sicchè anche l'arte non aveva altro valore che come strumento politico. E v'è di più. Il rapido avvicendarsi di aure liberali e tiranniche mentre rinfocolava la febbre della libertà, faceva assumerle caratteri diversi e diverse forme: tutti voleano una cosa, ma con mezzi diversi: tutti aspettavano libere istituzioni, ma da diverse fonti; e ciò forse perchè lo scopo si credea più volte fallito a causa dei cattivi mezzi adoperati a conseguirlo. Quindi il formarsi e l'agitarsi di diversi partiti; quindi il riprodursi di antiche rivali aspirazioni; quindi il riaccendersi di gare provinciali; e tra Sanfedisti, Neoguelfi, Neoghibellini, e Toscani e Lombardi divampare ignobili guerre letterarie, quali quella intorno all'origine e al nome e alla sede da assegnarsi alla nostra lingua, e l'altra dei classici e romantici. Ed è certamente notevole che si agitassero quistioni di campanile mentre si vagheggiava un'Italia che fosse veramente

> Una d'armi, di lingua, d'altare,
> Di memorie, di sangue, di cor.

Erano pochi coloro che giudicavano delle opere d'arte scevri di passioni e che negl'intenti politici guardassero al fine ultimo

di ciascuno senza scagliarsi contro questo o quello; e lo stesso Niccolini profitta di varie occasioni per muoverne lamento, e scrivendo al Direttore dell'Antologia nel febbraio 1824 afferma con rammarico come « sian pochi quei generosi che sanno lo-« dare senza viltà e criticare senza livore »: parole notevolissime, in quanto che ci mostrano come ciò che dovrebbe esser professione di fede per una sana critica, richiedesse allora nientemeno che un atto di generosità. Del resto chi legge per poco nelle vicende di quella malaugurata contesa della lingua, potrà vedere a che giungesse lo spirito di parte: a svillaneggiare nell'onore la moglie di Vincenzo Monti in odio alle opinioni letterarie del marito. Son fatti questi che ci rendono diffidenti di quella critica, ed anche quando un'asserzione ci par dettata da criterii artistici, noi sentiamo il bisogno di verificare.

Un'altro carattere della critica nei primi anni del nostro secolo è, secondo il mio debole parere, l'incertezza di metodo: si è in un'epoca di transizione; si ondeggia tra il vecchio ed il nuovo sistema; non si sa a che dare la precedenza se alla forma esterna dell'arte o al contenuto; si conosce che l'antica maniera è incapace a far ben intendere uno scrittore, si sente il bisogno di un nuovo indirizzo, ma non è ben chiara la misura di paragone. Vi sono i teneri dell'antica scuola i quali, attaccati alle loro infallibili regole, danno addosso a tutti quelli che se ne discostino; e vi sono quelli che vagheggiano un' aura più libera facendosi forti delle teorie romantiche. Vero è che se null'altro avesse fatto di buono il romanticismo in Italia, avrebbe sempre il merito verso la critica di averla sciolta dalle antiche pastoie e avviata a quella meta che forse non ha raggiunto ancora, ma verso cui ha fatto di gran passi. Ma allora che fervea la lotta e le idee erano esclusive, non potea venirne alla critica che incertezza; poichè sì nell'una che nell'altra scuola vi era parte di vero e parte di falso, e l'una e l'altra scuola di tanto in tanto non poteano fare a meno di accorgersene, ma bisognava sostenersi nelle proprie teorie perchè così volea quello spirito partigiano a cui ho dinanzi accennato. Intanto una vera critica non potea aversi che dalla fusione delle due scuole e vi furono dei tentativi: ma che cosa ne avvenne? In cambio della fusione si ebbero delle transazioni; e le due scuole serbarono la propria impronta pur avendo qualcosa di comune. Si accordarono nel riconoscere necessario *lo fren dell'arte* purchè non degenerasse in pedanteria; ma oggetto precipuo della scuola classica rimaneva sempre la forma esterna dell'arte, e della scuola romantica il contenuto. Di più il vezzo introdottosi di elevare tutto a sistema filosofico, per dare forse un tono più solenne alle proprie asserzioni, fece sì che gli uni cercassero le regole nelle leggi del pensiero, gli altri nella natura: quindi una critica soggettiva ed una critica oggettiva, castelli in aria tutti e due, perchè l'ideale non è, come lungamente si cre-

dette, qualche cosa di assoluto, di tipico, che vive una vita tutta a sè, che è eterno e immutabile, ma è la natura con la sua varietà che s' incarna e si trasforma nell' idea. Come astrarre l' ideale dalla natura, se dalla natura ci vengono le idee da cui si genera l' ideale? Sicchè tanto la critica estetica, come allora fu intesa, tanto cioè la critica dell' arte per l' arte, quanto la critica che mirava al contenuto erano insufficienti a darci dei giudizi compiuti, a farci intendere interamente un autore.

Or da una critica siffatta dovea essere necessariamente falsata la figura del Niccolini: e noi troviamo infatti pareri abbastanza discordi sia intorno al suo valore poetico, sia intorno alla sua fede artistica, sia intorno allo spirito che anima le sue tragedie, secondo che discordavano tra loro per opinioni letterarie e civili i critici che lo giudicarono. Nella stessa occasione troviamo taluno che cerca metterne in vista solamente i difetti, e tal altro che, scusando questi, si sforza invece di metterne in rilievo unicamente i pregi: mentre poi coloro che privatamente gli erano avversi, osteggiandolo anche come scrittore, gli negavano ogni fede artistica; quelli invece che ne aveano stima voleano attribuirgli la propria fede, onde il Niccolini per alcuni rimaneva un puro classico, per altri diventava un romantico: finalmente i teneri delle antiche istituzioni gli gridavano la croce addosso ogni qual volta pubblicava qualche scritto allusivo ai voti che fremevano nei cuori dei patriotti; i patriotti invece lo innalzavano alle stelle e trovavano allusioni anche là dove non vi erano. Per tal modo la critica si perdeva alle volte in tali futilità, che allora facevano fremere l' animo dello stesso Niccolini, ed ora per poco non ci muovono a riso. E dire che tali futilità uscivano alle volte dalla penna d' ingegni non volgari: Niccolò Tommaseo, per esempio, dal quale ci aspetteremmo qualcosa di buono, in un articolo di giornale ove parla del *Foscarini* altro non ci fa sapere se non che Niccolini con questa tragedia s' era mostrato fautore del suicidio avendole messo per epigrafe i due versi di Giovenale:

Summum crede nefas animam praeferre pudori
Et propter vitam vivendi perdere causas.

Io non so spiegarmi come si potesse pensare a queste inezie, mentre il popolo si commovea fino al pianto pei casi infelici di Antonio e Teresa, e freneticamente applaudiva l' autore. Voglio anche concedere che tali osservazioni giovino come elementi a chi deve poi ricostruire la figura intera dello scrittore; ma non credo che possano aver la prima parte nello studio di un' opera isolata dei cui pregi e difetti bisogna darsi ragione. Il popolo si commovea? il popolo piangeva? il popolo applaudiva? Bisognava dunque indagare il segreto di quella commozione, interrogare quelle lagrime, chiedersi ragione di quegli applausi, notare l'op-

portunità nella scelta dell' argomento e quali corde aveano dato miglior suono nel trattarlo, scendere quindi nell' animo dell' autore e leggervi la storia psicologica di quella produzione. Ma no: si volea giudicare delle opere d' arte con concetti prestabiliti, e si giungeva persino a negare la ragionevolezza della universale commozione, come fecero un tal Filippo Cicognani, un tal Severino dei Giorgi Bertola e infine, con mia maggior meraviglia, l' Ambrosoli, il quale conchiuse un articolo nella *Biblioteca Italiana* dicendo in sostanza che dove lo spettatore di questa tragedia si sente più dilettato e si duole di brevità, ivi appunto il critico per le fredde ragioni dell' arte vorrebbe recidere qualche cosa. E di tal genere fu la critica che non solo il *Foscarini*, ma si ebbero tutte le altre tragedie del nostro poeta; onde chi volle poi riassumere i risultati di queste critiche ci diede del Niccolini tal concetto che, se non è in tutto falso, a me non sembra neppure il vero.

La figura del Niccolini che rimase tradizionale fu, come da principio ho accennato, quella d' un poeta civile: intorno a questa figura lavorarono con amore gli amanti della libertà e alla fine ne fecero un idolo. Il libro di Atto Vannucci è la storia di questa deificazione: chi ha fior d' ingegno può notare il vario processo per cui l' abbozzo dell' idolo si venne man mano delineando per opera dei varii scrittori, finchè per Atto Vannucci la statua fu compiuta. Questo libro, ch' io definii un' amorosa raccolta di notizie intorno alla vita e alle opere del nostro poeta, è diviso in quattro parti, la prima delle quali dovrebbe veramente seguire le altre tre, perchè di esse è il risultato e la corona. Il titolo stesso di ciascuna parte è garenzia di quanto affermo. La prima infatti, ch' è un discorso accademico letto nell' adunanza straordinaria della Crusca ai 16 Maggio 1865, porta il titolo: *Della vita e delle opere di G. Battista Niccolini*; la seconda: *I suoi amici, i suoi critici e i suoi nemici*; la terza: *Pubbliche testimonianze di stima e di affetto;* la quarta finalmente: *Notizie bibliografiche degli scritti.*

È da notare per altro che anche queste tre ultime parti assumono il carattere laudativo della prima; sicchè mentre giovano con la moltiplicità delle notizie a spianar la via delle ricerche a chi abbia intenzione di studiar veramente il Niccolini, d' altra parte predispongono a formarsi un concetto limitato del poeta, a guardar insomma la medaglia solamente da una faccia. E per il Vannucci era anche naturale il cadere in questo difetto; imperocchè siamo da natura così formati, che più volentieri prestiamo fede a chi parla un linguaggio rispondente ai bisogni e ai desiderii dell' animo nostro. Egli era amico del Niccolini ed era uno spirito di patriota: i lodatori dell' amico e del patriota doveano dunque necessariamente interessargli più il cuore; e quando parla il cuore, l' intelletto tace.

La parola de' poeti, la più passionata parola, avea collocato la figura del Niccolini sopra un piedestallo che portava incisi i titoli delle tragedie di lui, ove più appariva il carattere civile, quasi si potesse in quelle sole tutta riassumerne l'operosità. Nello *Spettatore* infatti del 10 Agosto 1856 troviamo alcune ottave di Enrico Nencioni, ove il Niccolini, posto accanto all'Alighieri perchè

> Ambo d'Italia alto gridando il nome
> Le avvolsero le mani entro le chiome,

non è altrimenti considerato che quale autore del Procida e dell' Arnaldo.

> Per te risplende, ardua memoria e pia,
> Di Procida e d' Arnaldo il vario evento
> Incontro alla diversa tirannia
> Che muta volto e serba egual talento.

La sera del 5 Luglio 1858 si rappresentava la *Medea*, tragedia d'argomento tutto classico, ove nessuno potrebbe sospettare allusione politica; e pure Giuseppe Bandi, in alcuni sciolti scritti per questa occasione, non ammira altrimenti il poeta che come *libera insegna* intorno a cui *si stringe*

> L'età risurta e novi sdegni e nove
> Speranze accende;

e se ha bisogno di accennare a qualche opera di lui, par che non trovi altro nome all'infuori di Mario e Arnaldo.

Lo stesso anno nello *Spettatore* del 26 settembre è un'ode di Giosuè Carducci, il quale anch'egli non vede che corone civili da porre sul capo del poeta e non sa indirizzargli che queste parole:

> . . . . Il nostro secolar dolore
> Alcun vendicatore
> S'ebbe, e degli oppressori al gener vario
> Procida minacciasti, Arnaldo e Mario.

Quando poi nel 1861 scomparve il Niccolini dal novero dei viventi, Brunone Bianchi annunziandone e commemorandone la morte nell'Accademia della Crusca, solo delineando la figura del poeta civile ne compendiava il teatro in due opere: Giovanni da Procida e Arnaldo da Brescia. « Il *Procida*, egli disse, fu un grido di maledizione e di guerra allo straniero; l'*Arnaldo* una fiamma che divampò dall'alpi al mare e tuttora arde e consuma » Nè diversa era l'opinione degli altri: « Niccolini » son parole di Giuseppe La Farina « era l'illustre e venerando autore del Procida e dell'Arnaldo ». Finalmente, per tacere di altri, Francesco Am-

brosoli nella sua raccolta di monografie più che storia letteraria, così ne scriveva: « Due desiderii furono la musa che ispirò il Niccolini in tutte le sue tragedie, anzi in tutto ciò che egli scrisse: fondare l'indipendenza d'Italia e frenare ciò che parevagli abuso del potere temporale dei papi. Il primo di questi desiderii può dirsi che apparisca dappertutto, ma forse più esplicitamente che altrove nel Giovanni da Procida; al secondo rivolse specialmente il Nabucco e l'Arnaldo ». E poco appresso: « Nessuno che si proponesse di conservare dignità di forme e fare opera letteraria propriamente detta, andò mai, sotto certi rispetti, più in là del Niccolini nell'Arnaldo e nel Giovanni da Procida » — Si poteva dire di più? E tutto ciò dopo che il Niccolini stesso aveva avvertito che la superstizione non è buona neanche con Dio.

Or nel discorso del Vannucci altro non è che l'eco di questi elogi; anzi la figura d'un poeta civile, che si nutrisce solo di liberi pensieri, è perfettamente delineata.

Ma non bisogna cercare in questa deificazione i caratteri differenziali per cui il pensiero civile del Niccolini va distinto dal pensiero del Giusti, per esempio, del Berchet, del Mamiani, e di altri: il Vannucci è pago di ridurre tutta l'operosità del poeta a tre o quattro tragedie e giudicar queste come lavori insuperabili. Del resto il De Santis lo dice chiaramente: « Innanzi al 48 quanti bei nomi! quanta poesia in ciascuno che noi congiungevamo con tutte le nostre aspirazioni! Nessuna differenza noi si poneva. Adoravamo sullo stesso altare Mamiani e Mazzini e Balbo e Azeglio e Gioberti, Giusti, Berchet e Niccolini, Montanelli, Salvagnoli e Guerrazzi ».

Adunque il Vannucci non solamente lavorò a figurare il solo lato della medaglia che rappresenta Niccolini poeta civile, ma lasciò anche incerte le linee, o meglio, le tracciò in parte di suo capo. E pure mi sembra aver accennato che il Settembrini credette ritrovar viva e vera in questo libro la figura del Niccolini. Ma chi per poco rifletta al modo onde questo critico si spiega tutta la nostra letteratura, si darà facilmente ragione di un tal giudizio. Il professor Bonaventura Zumbini ha messo a nudo il sistema tenuto dal Settembrini nel giudicare i nostri autori: la lotta tra la Chiesa e l'impero, tra la libertà e il dispotismo, tra la civiltà e la barbarie è, secondo il Settembrini, lo spirito che anima la nostra letteratura; e lo scrittore che meglio s'informa a questo sistema deve in conseguenza esser giudicato più valente degli altri. Or per avventura il Niccolini col suo Arnaldo rispondeva esattamente a questo concetto; il Vannucci, colmando la misura, cerca spiegare quasi con quest'unica tragedia tutta la vita del poeta; e così il giudizio del Settembrini è bello e spiegato. Questo critico infatti era così cieco ammiratore dell'Arnaldo che ne commendava i difetti come altrettanti pregi. Sentite « Quest'opera, ch'è il gran lavoro drammatico del Niccolini, quello a

cui è affidata la sua fama, bisogna considerarla senza titolo e senza divisione in atti: è un' altissima poesia, è lirica, se così vi piace, ma sta bene: sta benissimo nei giorni suoi dolorosi in cui l' uomo non poteva dimenticare interamente se stesso e non trasfondere parte di se nelle sue opere ». In sostanza con questo giudizio si adotta il sistema che il fine giustifica i mezzi; l'intento civile occulta i difetti letterarii; il poeta sottosta all'uomo; deificato l' uomo è deificato il poeta. E tanto basti dei critici che guardarono il Niccolini unicamente sotto l' aspetto di poeta civile.

Ma nessuno proprio lo studiò anche come letterato? E si che ce ne furono. Se non erro, ho già accennato che, riconosciutone universalmente il valore, taluni ne vollero fare un classico, altri un romantico ed altri un conciliatore delle due scuole: or questo significa certamente studiare il letterato. Ma poichè nella *Rivista di Firenze* del 1845 trovo un lungo articolo di Carlo Tenca ove c' è l' eco, per dir così, di tutte le critiche anteriori, e, in onor del vero, il nostro poeta è studiato in tutti i suoi aspetti e il meglio che si potesse a quei tempi, mi contenterò di passar in esame questo articolo per aprirmi la via a cercare, se mi sarà possibile, la vera figura complessiva del Niccolini.

Or il Tenca, a mio avviso, portava in questa critica un poco di opinione bella e formata dell' autore; onde troviamo che non si cerca di ricavar la vera figura del Niccolini coll' esaminarne gli scritti, ma solamente trovar la conferma a quell' opinione che chiamerò preconcetta. E qual era in Carlo Tenca questa opinione? É facile ricavarla. — Giovan Battista Niccolini in quanto letterato e poeta, per la teoria e per la pratica, nella forma è un genio in lotta con le prevenzioni, nella sostanza un poeta unicamente civile. — E con tal preconcetto Carlo Tenca si spiega tutto: vede riassunta in un individuo solo la lotta piena di contradizioni e disaccordi che fervea nella repubblica letteraria dei suoi tempi, e trova la ragione per cui il poeta da lui esaminato avea composte alcune belle tragedie ma non avea creato un teatro.

Giacchè egli ragiona così: l'anima delle tragedie del Niccolini è l' intento civile; or le forme sociali passano e si mutano e non vi ha di stabile e di eterno che i misteri dell'anima. E cosi Carlo Tenca passa all' esame delle opere che debbono confermare tale assunto.

Accennato al primo lavoro poetico del Niccolini comparso nel 1804, la *Pietà*, e giudicatolo « lavoro giovanile che sente il fare della Basvilliana, ma che svela in lui già fin d' allora elevatezza di mente e nobile magistero di verso » parla di quei discorsi accademici ove il poeta sembra facesse professione di fede dimostrando i criterii artistici che avrebbe applicati nelle opere. E nel discorso letto all' Accademia di belle arti nel giorno del solenne triennale concorso del 1806 ove si tratta della somiglianza ch' è tra pittura e poesia, trova ancora « le più strette tradizioni della

vecchia scuola »; ma nota già « un primo passo verso la nuova, allorchè dichiara che l'artefice non deve aver altro modello che la natura. In questa sentenza » egli prosegue « havvi già il presentimento dell'emancipazione dell'arte non più serva degli antichi esemplari, ma ritraenti solo da quel tipo di bellezza universale che è la natura. ». Un altro passo verso la nuova scuola lo trova poi nel discorso letto alla stessa Accademia tre anni dopo, ove si tratta di quanto le arti possono conferire all' eccitamento della virtù e alla sapienza del viver civile. « Non era » egli osserva « non era più il culto della forma che Niccolini allora invocava, non più l'arte imitatrice di muscoli e di torsi, ma la vera espressione degli affetti e dei sentimenti, l'efficace rappresentazione della vita contemporanea ». E tenendo fermo nel vedere questo progresso, seguita a scrivere: « Qualche anno dopo (veramente 14 anni dopo, perchè il discorso su Michelangelo fu letto nel 1825) ei dovea spingersi ancora più in là, dovea toccare senz'avvedersene al limitare della nuova scuola. L'istinto artistico lo conduceva ad affermare nel suo discorso su Michelangelo che la figura del bello non è nè unica nè eterna e che più d'una è la via che mena alla gloria; ma l'istinto accademico si risveglia di tratto in tratto e lo rende timido e quasi sgomento di tanto slancio, onde si lagna ancora del bando dato alla mitologia e compiange l'abbandono del nudo come una tendenza dell'età divenuta bacchettona. Singolare contraddizione in quella mente che avea sorvolato poco prima ai suoi tempi e avea divinato si può dire una nuova era dell'arte ». Come si vede per Carlo Tenca fin quì il Niccolini è la figura di un emigrante, il quale, attratto dalle lodi che arditi navigatori gli hanno fatte di terre lontane, s'imbarca curioso di ammirare un nuovo mondo; ma per l'affetto ai luoghi nativi non può fare a meno di tener lo sguardo ai lidi da cui si diparte, e quando la prora che lo conduce fende già le acque del porto novello, quasi vorrebbe non essersi imbarcato e con mesto desiderio ridona alla patria tutti i suoi pensieri.

E questa lotta, questo contrasto tra l'impulso artistico e le convinzioni riportate dalla scuola il Critico vorrebbe mostrarceli sino all'ultimo, e cita giudizi che hanno tutta l'apparenza della contraddizione. Son queste le sue parole: « Il Niccolini un istante si lascia andare a combattere la scuola storica e deride il poema dei *Lombardi alla prima crociata* perchè sia fedele alla verità della storia; un altro istante proclama la massima: il bello è fondato solamente sulla realtà. In un articolo rimprovera a Göethe d'aver fatto parlare la sua Margherita con troppa semplicità; in un altro loda Walter Scott e il genere di romanzo da lui introdotto, perchè abbia posto in scena il popolo con tutta la naturalezza dei suoi costumi. » E di questo passo nota pure nel teatro un continuo discostarsi dagli antichi modelli per correre una via

più libera e di tanto in tanto la contraddizione del ritorno. E per ciò che riguarda la prima parte, questa mi sembra la critica di Carlo Tenca.

Or è tutto oro da conio la sua moneta? Sia detto con sua pace; ma io rileggendo per intero gli scritti da lui citati, non mi sento di abbracciare in tutto la sua opinione. Forse mi sbaglierò: forse sarà lui che ha ragione; ma che posso farci io, quando mi son convinto che alcune conclusioni non vanno? Del resto io non pretendo che la mia opinione sia la vera; non desidero altro che di esporla perchè altri ne apprezzi il valore e mi faccia ravvedere. Anzitutto io credo che a voler produrre chiara e netta la figura di uno scrittore qualsiasi faccia bisogno di seguirne passo passo lo svolgimento tenendo conto principalmente delle date; perchè confondendo queste, è necessità trovare delle contraddizioni, principalmente poi trattandosi di uno scrittore il quale abbia dovuto formarsi un proprio concetto artistico in mezzo alle accanite battaglie di opinioni disparate. E Carlo Tenca non mi pare dia alle date la necessaria importanza: a lui basta che Niccolini abbia detto un giorno la tal cosa e magari 20 anni dopo la tal altra, perchè, dimenticando di aver affermato che l'uomo dei suoi studi siasi andato sempre più discostando da una scuola per avvicinarsi ad un'altra, lo giudichi in perpetua contraddizione con se stesso. Di più bisogna determinar bene qual concetto l'autore volesse racchiudere in certe parole e non attribuirgli opinioni che non ha mai avute.

Così quando si crede trovarlo in contraddizione perchè una volta afferma che il bello è fondato solamente sulla realtà e una volta riprova la fedeltà alla verità della storia, io potrei obiettare: ma sapete che c'intendesse egli per realtà? È la stessa cosa per lui realtà artistica e realtà storica? E vedremmo allora che egli in qualche luogo ha determinato questo suo concetto. Però una proposizione non bisogna mai considerarla isolatamente; perchè da sola dice una cosa e a suo posto può dirne un'altra. Io credo adunque che sino a una certa epoca possa affermarsi quanto dice Carlo Tenca; ma da quando Niccolini tra quella guerra di classici e romantici si dichiarò neutrale, ebbe sempre chiaro il suo concetto e non gli si possono rimproverare contraddizioni. Mio proposito adunque è di determinare quest' epoca per verificare poi qual concetto gli sia rimasto permanente dell' arte.

Nei due discorsi accademici del 1806 e del 1809, i quali possono considerarsi come parti di un unico lavoro, perchè, mentre nell' uno si discute dell' arte in generale, nel secondo degli argomenti intorno a cui l' arte deve esercitarsi, c' è veramente ciò che dice Carlo Tenca: il giovane che esce dalla tutela del maestro, rispettoso sì di quei precetti nei quali venne allevato, ma preso l' animo da un nuovo bisogno che inconsciamente lo avvicinava alla nuova scuola. Si dice inconsciamente e si dice la

verità; perchè egli poneva il principio ma non si dava conto di tutte le conseguenze; che anzi se avesse allora menomamente sospettato di favorire in qualche modo i romantici a danno dei classici, ammiratore di Metastasio e di Monti, amico e discepolo di Foscolo, l'avrebbe creduto un sacrilegio e avrebbe forse recisamente negato ciò che avea affermato. Era un cuore troppo nobile perchè potesse dimenticare sì presto le affettuose cure dei maestri, e, dovendo combattere, egli volea schierarsi con essi. Sicchè pur affermando un principio che avrebbe dato il crollo alle dottrine dei classici, non sapeva ammirare bellezza che venisse da altro fonte, e botte da orbi all' audace scuola boreale, negando addirittura ogni attitudine poetica ai popoli oltramontani. « Quelle lingue » egli dice « educate meno dalla poesia che dalla metafisica, più le aride combinazioni dell' intelletto che i movimenti del core e le immagini della fantasia ad esprimere si composero..... e però la poesia di quelle genti, malgrado la pompa delle sue descrizioni, non offre che poche immagini; ed ora timida non osando sollevarsi dalla terra, ora fastosa i limiti del possibile oltrepassando, riesce o gelida o esagerata ». Egli dunque, a quest' epoca, di sentimenti schiettamente classico, inconsciamente, per impulso geniale, afferma, come abbiamo detto, qualcosa che lo avvicina ai romantici, e questa cosa è l'imitazione della natura a base dell' arte. — Or qui mi pare sia il caso di fermar bene il concetto di ciò che egli intendesse per imitazione della natura; perchè mi sembra che questo concetto lo ritenga egli poi sempre e sia la base di quella conciliazione che intese fare tra le dottrine classiche e le romantiche. Si tratta in altri termini di determinare proprio il concetto di quella realtà che fece tanta impressione a Carlo Tenca. Ebbene, son queste le parole di G. Battista Niccolini: « La natura offre spettacolo delle sue bellezze infinite; ma siccome non risplendono ugualmente in ogni parte, eleggerle con senno sia dote suprema del poeta e del pittore ». Adunque egli non vuole che la natura sia pigliata di peso così come si trova e riprodotta nelle opere d' arte; egli vuole un lavoro di selezione; vuole che si scelgano varie bellezze per comporre una bellezza, e questa risponderà alla natura, perchè le parti son tolte alla natura: insomma egli pone una differenza tra la realtà storica e la poetica, perchè ripone l' oggetto di questa nella perfezione che chiama *perpetuo desiderio dell'arte*. Come si vede questo concetto potrebbe esser tradotto in quello esclusivamente classico dell'eterno ideale uno e immutabile; se non fosse che invece di proporre a modello le riproduzioni artistiche della natura, quali sarebbero le opere degli antichi scrittori, egli propone di studiare la natura istessa con le norme con cui quelli la studiarono; perchè al genio essa non asconderà nuove riposte bellezze di cui ha inesausto il grembo. In altri termini vuole che si porti il genio e non il capriccio e la pedanteria nell'imitazione della natura;

e con questo concetto, quando, ritenendo alcuni principii classici e accogliendo qualche principio romantico, si ebbe formata una propria convinzione, giudicò forse con troppa asprezza qualche opera o degli uni o degli altri. Così quando deride il poema dei *Lombardi alla prima crociata* perchè sia fedele alla verità storica, par che voglia rimproverar la pedanteria, l'eccesso: e invece loda Walter Scott e il genere di romanzo da lui introdotto che pone in scena il popolo con tutta la naturalezza dei suoi costumi, perchè vi trova la verità storica ma poeticamente riprodotta: insomma il poema gli pare una storia e il romanzo storico un poema. Similmente quando rimprovera a Göethe di aver fatto parlare Margherita con troppa semplicità, non lo rimprovera certo perchè sia fedele alla natura, ma perchè gli sembra che alla natura abbia contradetto: infatti, posta una Margherita, non credea le convenisse certo linguaggio « che odora di fantesca la quale vuol cedere alle voglie del padrone. »

Questo rimprovero si trova in nota come appendice ad un suo scritto pubblicato nell' Antologia 1823 sul *Riccio rapito di Pope* tradotto dal signor Uzielli; e a voler intendere in che posizione si trovasse l'autore in questo anno per rispetto alle due scuole, classica e romantica, e se avesse definitivamente scelta la sua via, questa nota mi sembra degna di esame. Dal 1809 fino a quest'epoca non trovo scritto di lui ove si parli di proposito, come in quei due accennati, intorno ai principi artistici che debbono guidare la penna dello scrittore: v'è qualche motto allusivo qua e là specialmente contro i romantici, ma nulla, a mio avviso, che dia un' idea chiara della evoluzione che avveniva nella sua mente. E pure l'evoluzione succedeva; ed egli che forse sentiva come non potea più concordare in tutto con le idee dei suoi maestri, mentre indirettamente cercava di farlo capire, in apparenza mostrava di trarsi in disparte dalla lotta. Così per esempio, nell'elogio di *Leon Battista Alberti* letto nel 1819, dopo aver insinuato che i retori dell' età di Cosimo e Lorenzo dei Medici « avvezzi a esercitar più la memoria che la ragione, e reputar bello e vero tutto quello ch' è antico, necessariamente doveano aver nel core la servitù dell'ingegno »; quando più appresso si tratta di giudicar in favore di coloro i quali si lagnavano che « dalle tante regole erano più trattenuti che guidati gl' ingegni, i quali la natura fè dissimili quanto i volti, ed una servile imitazione ad uniformità noiosa condannava » si tira da banda e vi dice: « Esamini altri quanto sian giuste le recenti querele; io so che ai tempi dell'Alberti le regole giovavano. » Invece nella nota del 1823 il suo atteggiamento verso i due rivali indirizzi, si mostra più spiccato. Vuol dire che egli ha cominciato ad aver coscienza di quel che avviene nelle sue idee; e mi sembra di veder l' uomo che (mi si perdoni il paragone) tolto per forza ad un cieco amore e costretto per fatale necessità ad avvicinare una

donna non troppo gradita, faccia le ultime prove a mostrare ch' egli vorrebbe esser fedele alla prima e che se abbraccia la seconda non l'ama, per rassegnarsi poi, sovvenuto dalla ragione, a conciliare i due amori. E questo fatto mi sembra pienamente confermato dalle opere d' arte che diede alla luce fino a questo tempo. Infatti: benchè nel discorso del 1809 avesse invocato nell'arte argomenti di scopo sociale, quell' anno stesso scriveva il suo capolavoro d'argomento classico, la *Polissena*, che nel concorso dell'anno seguente doveva esser premiato dall' Accademia della Crusca. Ben è vero che anche in questa tragedia quelli che vollero trovare nel Niccolini l'istinto innato del poeta civile, andarono a frugare alcuni versi credendo scorgervi una lontana allusione a fatti contemporanei e perfino un presentimento di fatti che si sarebbero svolti più tardi: ma questo, a parte il rispetto e la venerazione per chi lo scrisse, mi sembra addirittura ridicolo. Sentite, è Carlo Tenca che scrive: « Forse in quelle discordie di principi e di re, in quell'abborrimento delle stragi e del sangue c'era un segreto pensiero che volava, senza saputa del poeta, ai tempi presenti; e veramente quel rimpianto di Ulisse, lontano dalla terra natale che pensa alle donne greche alle quali

> . . . dei mariti invece ai loro amplessi
> Poche urne torneranno e sopra queste
> Solitudini immensi i moribondi
> Lumi a noi chiuderà mano straniera.

più che il lamento dei Greci condannati a perire di stenti sul mare, par quasi un presentimento, una involontaria predizione della disastrosa spedizione di Russia ». Dio misericordioso! Ma io non so capacitarmi come queste cose le abbia potuto scrivere Carlo Tenca in un lavoro, non poetico, chè gli sarebbe perdonabile, ma di critica, e critica fatta, come già ho detto, il meglio che si potesse a quei tempi. Ma la *Polissena* è opera schiettamente classica; ma quando Niccolini la scrisse non avea presente che il suo Omero e i suoi greci modelli; ma se egli guardava talvolta ai tempi presenti, non era per rimpiangere le discordie dei principi e dei re e le stragi dei soldati, poichè proprio allora stava scrivendo un poema, che non fu mai compiuto, in lode di Napoleone ove quelle stragi erano celebrate come altrettante glorie sperandosi da esse la libertà e indipendenza della patria. Questa tragedie adunque non è d'accordo coi principii proclamati nel discorso del 1809; e con questi principii non sono d'accordo neppure l'*Edipo*, l'*Ino* e *Temisto*, i *Sette a Tebe*, la *Medea* e l'*Agamennone*, tragedia che, se furono conosciute più tardi, furono nondimeno concepite e scritte prima del 19.

Ma fra tutte queste classiche larve nel 1816 si intrometteva il *Nabucco* e nel 1817 faceva capolino il *G. da Procida*. Vera-

mente fu dopo la caduta di Napoleone che lo spirito di libertà da lui acceso in Italia spiegò la sua influenza nelle lettere, non potendo nella politica per effetto della restaurazione; ma se nella Lombardia, che avea fatto parte del Regno Italico, le libere idee letterarie pigliarono maggiore sviluppo, non così in Toscana. Pure in queste due tragedie il Niccolini risente qualche cosa. Nella prima è l'argomento addirittura contemporaneo, benchè in forma classica; nel secondo é proprio l'argomento consigliato dai romantici in forma che arieggia al romanticismo. Ho detto che il primo è argomento addirittura contemporaneo, perchè, sebbene i nomi dei personaggi e l'epoca dell'azione siano pigliati a imprestito dalle storie Babilonesi, nondimeno è così evidente che vi si rappresentano fatti contemporanei, che nell' edizione che ne fu fatta a Lugano nel 1830 si potè far precedere un quadro ove si sostituiscono non solamente i nomi tutti dei personaggi e delle contrade, ma perfin i nomi delle battaglie citate o descritte. Ho detto poi che il secondo è proprio l'argomento consigliato dai romantici, perchè il Romanticismo si afferma in Italia risvegliando le memorie gloriose del Medio Evo che più atte si mostravano a scuotere gli animi dal torpore e ritemprare le virtù civili. Ma questa tragedia, in cui anche la forma arieggia al romanticismo per un modo più largo di condotta, non rimase che abbozzata e dovea esser compiuta e veder la luce dappoi, quando l' autore credette poter assidersi tra classici e romantici e mantenersi amici gli uni e gli altri o almeno non averli nemici. Un altro fatto è pur da notare in questi anni, ed è che nel 1815 egli imprese la traduzione del *Douglas* dell'Home, da cui dovea poi ricavare la sua *Matilde*. Or tutto questo complesso di cose mi par che confermino come G. B. Niccolini fino al 1815 siasi tenuto strettamente fedele ai classici nell' intenzione e nelle opere; che in questo anno siasi cominciato ad accorgere dei nuovi principii inconsciamente annunziati nel 1806 e 1809; e che siasi poi dibattuto incerto tra l'una e l'altra scuola finchè non pigliò una risoluzione e scelse la sua via. Ed a che epoca bisogna portare questa risoluzione decisiva?

Torniamo alla nota del 1823 che abbiamo lasciato da parte, A prima vista essa ha tutto l'aspetto di una solenne ramanzina ai romantici; ma, considerata più attentamente, vi si scopre l'uomo che non sa più condannarne *a priori* tutte le teorie. Egli non parla difatti ai romantici in generale, ma bensì ai *fautori assoluti del romanticismo*, a quelli che non credono si possa fare altrimenti a ben comporre se non imitando dagli stranieri. Sin dal 1818, scrivendo a Gino Capponi che trovavasi in Parigi, pur insistendo che « chi ha genio profitterà della lettura degli antichi non come il Trissino, ma come il Tasso », e affermando che il romanticismo è una follia, conchiude che non bisogna essere nè classico nè romantico e ad ogni modo « è meglio folleggiar coi

Lombardi che dormir coi Toscani ». In questa lettera si scorge colui che non ha ben chiaro innanzi il concetto del romanticismo, e non vede in esso che lo sbrigliarsi delle fantasie: il romanticismo è l'avversario del classicismo: due giurati nemici hanno sempre un pò di torto per ciascuno come aveano torto coloro che pei danni d'Italia si costituirono in fazioni: bisogna dunque rimanersi estranei alla lotta; ma in ogni modo da questa lotta si presentiscono benefici effetti. Nella nota invece il concetto generale è lo stesso, ma è delineato meglio ciò che vuole e ciò che condanna: non ci dà parole generiche, ma precisa a via di esempi i termini della quistione. Quel che noi Italiani non possiamo accettar dai Tedeschi è il colore della poesia, la caratteristica di ciascuna nazione, il modo di rendere sensibile l' idea. Era persuaso che la letteratura italiana, sì diversa per indole dalle letterature settentrionali, si sarebbe necessariamente imbarbarita e avrebbe perduto la sua originalità a volerla trarre sulle orme di quelle: e però volea che si ritemprasse il gusto studiando nei nostri autori. In altri termini non si tratta quì di attaccare quelle teorie che dovean francar l'arte dal servilismo; si tratta di vedere se convenga agl'Italiani sottrarsi a un giogo per addossarsene un' altro. In questa nota G. Battista Niccolini protesta chiaramente ch'egli rispetta i gusti di ogni nazione; ma non crede che il nostro gusto possa accordarsi con quello dei Tedeschi. Evidentemente a parlar così ci entra pure un poco d' orgoglio nazionale; ma questa in lui è convinzione sì profonda che non sarà mai sradicata. Insomma dalla conclusione di questa nota si può affermare che nel 1823 egli era persuaso che i romantici aveano ragione quando negavano di tenersi stretti pedantescamente alle orme dei nostri antichi; ma non volea che per cercare il nuovo dovessero più pedantescamente imitare i tedeschi. « Vi sono, egli dice, nei sentimenti e nelle passioni tante cose inosservate, tante idee nuove nella morale, nella filosofia e nella politica, che non è forza cercare piaceri ai quali la fantasia non si presti senza abiurar la ragione. » E i piaceri a cui la fantasia (nostra s'intende) non si presta sono nel barbaro delirar dei Tedeschi. « Quello ch'è veramente bello, conclude, nelle opere dei sommi di ogni nazione, non è fondato sulla finzione, ma sulla realtà. »

Ed ecco confermato con sufficiente coscienza quel principio nuovo del 1806 e 1809. Ciò posto, possiamo dire che nel 1823 G. Battista Niccolini avesse in fatto di arte convinzioni abbastanza chiare e determinate? Forse lo potremmo quando ne trovassimo conferma in qualche monumento poetico; ma Carlo Tenca ci avverte che dal 1818 si agitava quella celebre contesa della lingua e per lo spazio di dieci anni, finchè durò questa contesa, nessuna tragedia, nessun lavoro poetico pubblicò G. Battista Niccolini. « Pare che la sua fantasia siasi tenuta in disparte aspettando l'esito del combattimento e studiando le tendenze che pigliava la

nuova letteratura. » Noi peraltro, avendo potuto ricercare nelle sue lettere, ci troviamo allo stato di affemare che se durante la contesa della lingua non pubblicò nessun lavoro poetico, nondimeno ne pensò e ne scrisse; anzi proprio nel 1823 meditò e cominciò a scrivere il *Foscarini*. Infatti con data del 27 settembre di questo anno pregava per lettera Ippolito Pindemonte di fargli tenere una sua novella in ottave sullo stesso argomento, confidandogli di volerne comporre una tragedia; e poichè Pindemonte in data 11 ottobre gli rispondeva essergli stato impossibile di trovare l'unico esemplare della novella che gli era rimasto, e gli rivelava che Arnault aveva la stessa intenzione e forse avrebbe già pubblicato il suo lavoro, egli in data 13 dicembre sempre dello stesso anno gli scriveva: « Ho letto la tragedia di Arnault che mi sembra debolissima; ma posso ingannarmi per l'amore dell'intrapreso lavoro ». Se dunque questa tragedia può considerarsi come il modello di quante ne scrisse dappoi, possiamo ben dire che nel 23 avea scelta la sua via.

Intanto il discorso intorno al Sublime e a Michelangelo pronunziato il 1825 è più che un *toccare senz'avvedersene al limitare* della nuova scuola. Quando incomincia col dire che « le regole sono i freni dell'arte; ma non di rado impediscono all' ingegno più il corso che la caduta »; quando poco dopo afferma che « l'imitazione della natura è il primo intendimento delle arti: ma con improvvido consiglio a quelle massime non serviamo che nella loro generalità si fanno pericolose » ; noi i quali sappiamo che nella sua mente non si compone più la Medea accanto al Giovanni da Procida come nel 1816, ma sta chiaro e solo il modo di condurre il Foscarini, noi, dico, i quali ne abbiamo seguito passo passo il procedere dei pensieri tra le guerre letterarie che gli fremeano attorno, crediamo di sentire parte di quelle esplicite coscienziose affermazioni che si trovano nel discorso intorno al-l'*imitazione nell'arte drammatica* letto nel 1828. Il Foscarini era comparso sulle scene la sera del 7 febbraio nell' anno 1827; e in quest' ultimo discorso sembra che Niccolini volesse dar ragione della maniera tenuta in quella tragedia che gli fruttò i maggiori onori. L' uomo della conciliazione è noto completamente a sè stesso; non si tiene più sulle generali; scende ai particolari; è il genere artistico da lui scelto che mette in esame: le teorie classiche e romantiche sono applicate alla drammatica: è questo il campo ove si dà torto alle passioni che esagerano e si tenta la conciliazione. Che se a principio del discorso leggete: « Io non m'arrogo d' accordare le parti che mena a guerra più la vanità che l' ira e farmi giudice tra Classici e Romantici » non gli credete: è proprio questo ch' egli vuole e ve ne convincerete leggendo il seguito. Il principio fondamentale del ragionamento è sempre, come di già notai, quello enunziato nel primo discorso, che cioè l' imitazione poetica non deve essere copia, che oggetto della poe-

sia e delle arti in generale è il verisimile non il vero assoluto, che la realtà poetica non deve confondersi con la realtà scientifica; ma l'applicazione di questo principio è fatta su più larga scala.

Se alcuno prima del 1815 gli avesse parlato delle tre famose unità, egli avrebbe creduto eresia il volerle discutere; se gliene avesse parlato tra il 1815 e il 1823 forse si sarebbe astenuto dalla discussione incerto da qual parte pendesse la bilancia; ora ne parla, ne discute e trova d'accordo in alcuni punti le dottrine aristoteliche e le romantiche. « Delle mentovate tre regole » egli dice « che si dicono inventate per Aristotile, havvene due, cioè l'unità di luogo e di giorno, che non vi sono. Dell'unità di luogo ei non fa motto. . . . . quanto all'unità di giorno Aristotile è ben lungi dal farne una regola assoluta » Queste due regole ci debbono essere, ma solo in quanto non venga distrutto l'interesse che lo spettatore prende per i singoli personaggi « Su questo fatto innegabile è fondata la regola dell'unità di tempo e di luogo non sulla pretesa necessità di appagare la ragione accomodando la durata dell'azione reale a quella della teatrale rappresentanza.... Il poeta imitatore è obbligato a far cose verosimili e non a riprodurre lo stesso vero. A questa avvertenza non pongono mente nè i Romantici nè i Classici; giacchè gli uni per desiderio del vero medesimo confondono la tragedia con la cronaca, gli altri nell'augustia di tre o quattro ore vorrebbero ristretto ogni avvenimento per non eccedere punto la misura di quello che s'impiega nella rappresentanza ».

Questo quanto alle unità di tempo e di luogo; rimaneva la terza: l'unità di azione. Ebbene anche l'azione non deve essere « nè così piccola che non possano distinguersene le parti, nè così vasta che non possano vedersi insieme le proporzioni del tutto. . . . ma in ogni modo è certo che ogni poeta, o accetti o rifiuti la regola dell'unità mentovata, non la crede bastante a connettere le diverse parti del suo lavoro e a dare al tutto quell'efficacia la quale nasce soltanto dall'unità di sentimento, scopo di tutte le regole dell'arte per qualunque via si piaccia d'andare » E questo è il segreto per cui lo Shakspeare potè produrre coi suoi vastissimi drammi unità di impressione. — Come si vede, tutto qui è conciliativo; anzi è notevole ch'ei potesse scorgere anche in Göethe un punto di contatto coi classici. Son queste le sue parole: « La tragedia, come notò il Göethe qui d'accordo coi Classici, non può essere una lanterna magica: non le basta la successione, ma vuole la connessione » — Che più? Non è abbastanza evidente ch'ei voglia la conciliazione? Chi potrebbe dire che in questo discorso G. Battista Niccolini tra i classici e i romantici penda più per gli uni che per gli altri? Quando insiste nel dire che gli « dispiacciono gli scheletri e i vestiti d'Arlecchino, altro è varietà, altro è confusione » chi potrebbe vederci il ne-

mico dei Romantici e il fautore dei Classici? Non è evidente ch'egli condanna solo le esagerazioni? O non lo dice più chiaramente prima di conchiudere, quando afferma che v'è « una generazione di critici, la quale nuoce coll'esagerazione alle *utili* novità?» E finalmente non vi pare ch'ei voglia stringere in un amplesso fraterno e i Classici e i Romantici quando conchiude che « se il così detto romanticismo altro non è, e non può essere che l'arte di scrivere opere le quali, convenienti alle passioni, alle credenze e agli usi dei tempi nei quali vive l'autore, arrechino utilità e diletto, furono romantici i Greci e i Latini, lo furono quei tre sommi dai quali comincia la nostra letteratura, e lo son pure i Tedeschi? »

Resta ora a vedere quali circostanze poterono persuaderlo alla conciliazione delle due scuole. Capisco bene che questa proposizione può essere accusata di soverchia pretensione critica; ma d'altra parte mi si potrà offrire un'argomento di più a persuadermi che non ho errato a fissare il termine dell'evoluzione *inconscia* avvenuta nella mente del Niccolini. — Osserva Carlo Tenca che nella nuova strada s'erano messi i migliori ingegni Italiani e Alessandro Manzoni l'avea percorsa da conquistatore. Or, se prestiamo fede a una lettera indirizzata dal Niccolini a Salvatore Viale con data 21 giugno 1828, il nostro autore credeva scorgere nel Manzoni il *primo ingegno d'Italia.*

Intanto il Manzoni avea pubblicato il *Carmagnola* nel 20 e l'*Adelchi* nel 22; i due drammi storici italiani ove sono più largamente applicati i principii romantici. E che opinione ebbe di questi drammi il Niccolini? Alla Pelzet scriveva che « le tragedie del Manzoni, quantunque non siano per la scena, almeno secondo le nostre abitudini contengono tante bellezze che il plauso dell'Europa meritamente le corona su tutte ».

Questa era anche l'opinione di molti altri, i quali però desideravano che un giorno quelle bellezze potessero pur comparire sulle scene. Ma questo giorno doveva esser preparato a poco per volta. E in che modo? Il Montani in un articolo pubblicato dall'Antologia nell'anno 1827 additava questo modo. « Perchè le tragedie del Manzoni » egli scrive « siano accolte sulle scene un pò meno tardi, bisognerà che altre forse, composte secondo un sistema medio fra il vecchio e il nuovo, facciano loro la strada ». E il Montani era grande amico del Niccolini, e interveniva con lui a quei ragionamenti di arte che si tenevano in casa Vieusseux. Or chi ci vieta di pensare che, scambiandosi fra loro queste idee, non sia nato nella mente del Niccolini il pensiero di esser lui l'anello di congiunzione tra il vecchio e il nuovo? Tanto più che dal Foscarini all'Arnaldo c'è sempre un continuo avvicinarsi al dramma storico. Io non pretendo che questo fatto sia vero; forse potrò ingannarmi; ma le apparenze son tali che nessuno, credo, potrà condannarmi di averlo supposto. Nel caso però

che sia vero, l'aver Manzoni pubblicato l'Adelchi nel 22 e subito nel 23 aver Niccolini intrapreso la tragedia del Foscarini giova molto a confermarmi nell'opinione che in questo anno il mio autore siasi deciso a collocarsi giudice e paciere tra le due scuole belligeranti.

Ma da questo tempo in poi non gli sarebbe mai tornato il dubbio di essersi malamente accostato alla nuova scuola, e non avrebbe mai distrutto con qualche discorso tutti quei principii che avea accolti? Una tal domanda mi costringe a farla Carlo Tenca, perchè nel discorso sulla *tragedia Greca*, che il Niccolini scrisse nel *1844* egli trova « un'estrema reazione contro l'odierna estetica », una di quelle contraddizioni che rivelano in lui due uomini distinti, sicchè a giudicarlo paragonando le opinioni di quest'ultimo discorso con quelle del 1806 teme di conchiudere « che in quarant'anni non abbia progredito d'un passo ». Ma anche questa volta Carlo Tenca trae delle conseguenze senza por mente a ciò ch'egli medesimo ha premesso. Da che fu spinto il Niccolini a scrivere questo discorso? E a questo discorso che cosa andava accompagnato? E che cosa propriamente egli vuole? Risponderà lo stesso critico da noi esaminato: « Il Niccolini sceglieva a soggetto di una sua tragedia la *Beatrice Cenci*, imitandola da un dramma inglese, per riprovare la tendenza degli odierni scrittori a profanare la natura umana e a svisare le leggi eterne della morale. » Nel discorso poi sulla tragedia greca, ove è paragonato questo dramma all'Agamennone e si dimostra come anche i massimi delitti si possono rappresentare senza nuocere al sentimento morale « si scagliò principalmente contro il Sue perchè avesse abbellito i vizii e le deformità del cuore umano ponendo un principio di onestà e di virtù nella stessa corruzione dei malvagi ». E il critico conchiude: « È l'antica dottrina dell'ideale che lo trae a rifiutare tutto ciò che è vero e naturale nell'arte; è un involontario ritorno alle primitive convenzioni ». Ma di grazia, mio Carlo Tenca, perchè volete chiamarmi ritorno un giro che si fa nelle proprie mura? Forse che G. Battista Niccolini ha mai accolto nelle sue teorie che bisogna pigliar di peso la natura e trasportarla nell'arte? Mi pare aver dimostrato che il principio di una ragionevole e non di una sbrigliata imitazione della natura fu posto da lui a base di quella conciliazione a cui applicò il suo ingegno. E poi nel discorso citato non si condanna la rappresentazione del delitto, del vizio, delle mostruosità che pur si trovano in natura, ma l'apoteosi del vizio, del delitto e delle mostruosità. E questo non è neppure tra le dottrine dei romantici; è invece una degenerazione del romanticismo, è la teoria verista. Che G. Battista Niccolini cresciuto tra i classici dovesse addirittura divenire un verista perchè non gli si negasse il merito di aver riconosciuto la fatuità del puro classicismo, questo io non credo che possa entrare nella mente di alcuno. Tutto al

più qualche sostenitore del verismo potrebbe combattere le teorie del Niccolini; ma allora si scende su di un altro campo, che non è certamente il nostro. Noi vogliamo conoscere la sua fede artistica; vogliamo indovinare il suo concetto; che un tal concetto sia o no la verità, sia o no l'infallibile domma dell'arte lo discuteranno nei trattati di estetica. Ora il Niccolini non credè mai che l'arte potesse trascinarsi nei trivii; altrimenti quali sarebbero state le bellezze che ammirava nelle tragedie del Manzoni? Nel suo concetto rimase sempre che l'arte dovesse riprodurre ciò che la natura ha di più bello e più atto a perfezionare il cuore dell'uomo; ciò che prese dai romantici fu il modo di riprodurre: il dare cioè alla materia *quella forma che essa è atta a ricevere.* Ecco come egli intese la conciliazione: l'ideale scende alla natura e la natura risale all'ideale. I puri classici gridavano l'ideale idealmente riprodotto, sicchè ti faceano vivere in un mondo tutto estraneo alla nostra coscienza; i fautori assoluti del romanticismo gridavano *vero, vero,* e per troppo desiderio del vero copiavano la natura: Niccolini si levò tra gli uni e gli altri e disse: idealizzate la natura con le stesse sue leggi.

Egli ha questo gran merito presso la nostra letteratura di essere stato il freno perchè il romanticismo non diventasse veramente pazzia e provocasse poi qualche reazione peggiore del male; giacchè, dobbiamo dirlo, dopo quei tre grandi ingegni che la fondarono, la letteratura italiana perdette il suo vigore per le esagerazioni e le reazioni. Quando non si vide più in là di Petrarca, e il petrarchismo avea nauseato i più duri di senso e si volle il nuovo, si cominciò dallo inoltrarsi tanto che si cadde nel seicento; si volle poi uscir dal seicento, e si cadde nella esagerazione dell'Arcadia. G. Battista Niccolini postosi tra classici e romantici ha potuto frenare gl'impeti di questi perchè poi pigliando quelli il sopravvento non ne distruggessero i benefici effetti.

Or qual è la figura di Niccolini poeta? A questa domanda, nel modo come fu posta da Carlo Tenca, rispondono due quistioni: l'una riguardante il valore poetico dello scrittore, l'altra riguardante lo spirito che animò la sua poesia. Veramente il nostro critico le riunisce, le mette in relazione di causa ed effetto e perfino le confonde: ma pure son due quistioni distinte.

Egli dice: « Quello che si desidera nelle tragedie del Niccolini è il calore dell'affetto, l'efficace pittura delle passioni individuali, la profonda conoscenza del cuore umano. . . . . La sua mente non s'occupa se non di ciò che accade nel mondo esterno, nel mondo dei fatti; di rado è scossa da quanto accade nel mondo morale. » E come spiegazione di questo fatto soggiunge: « Per lui gli avvenimenti domestici non hanno importanza se non in quanto si collegano coi grandi fatti civili, con le con-

dizioni di uno Stato » — E però: « il Niccolini ha composto alcune belle tragedie, ma non ha creato un teatro: il concetto che lo ha guidato nelle sue opere teatrali si fonda sopra un sentimento troppo passeggiero perchè possa produrre una durevole riuscita. Le forme sociali passano e si mutano; non vi ha di stabile e di eterno che i misteri dell'anima ». Or volendo restringere in minor numero di parole il concetto di Carlo Tenca sembra ch'ei voglia dire: Il Niccolini per dare troppa importanza all'intento civile non potè diventare un gran poeta. Ma qui mi domando: Posto anche da parte tutto il suo teatro classico, il quale si dice per taluno che sia nato dall'affetto verso i Greci, mentre io credo che ci sia anche qualche altra causa, come dirò fra breve; posto dunque da parte tutto il suo teatro classico, possiamo dire che dal Nabucco al Mario nel suo teatro non venga mai meno l'intento civile? E se pure ciò fosse vero, si potrebbe ugualmente affermare che l'intento civile è un impaccio a scrutare le profondità del cuore umano e a comporre un'opera di effetto duraturo? Ed è al pari vero che G. Battista Niccolini nel suo teatro abbia dato poca importanza agli avvenimenti domestici? E ammesso tutto questo, possiamo affermare che fosse nelle intenzioni del Niccolini di sacrificar l'arte all'intento civile? Risponderò categoricamente a ciascuna di queste domande.

Delle quattordici tragedie del Niccolini, quattro sono di argomento classico e dieci di argomento moderno. L'*Agamennone* e *i Sette a Tebe* sono traduzioni e non entrano nel suo teatro. « Orbene tra le dieci di argomento moderno troviamo la *Beatrice Cenci* e la *Rosmunda d'Inghilterra* ove non v'è traccia d'intento civile; e tutti si accordano nell'affermare che Niccolini scrisse queste due tragedie quando riusciva più pericoloso il trattare gli argomenti di cui s'insospettivano i nostri oppressori. Ad ogni modo su quattordici tragedie otto di argomento civile son più che sufficienti a dichiarar l'autore poeta civile. Ma vi è in queste ciò che dice Carlo Tenca? Cominciamo dall'osservare che nella Matilde e nel Foscarini non è l'argomento domestico incastrato ai grandi fatti politici; ma l'allusione politica appiccicata a fatti domestici. Ai nostri padri, che vivevano in mezzo alle lotte e al fuoco delle magnanime aspirazioni, bastava una parola, che fosse l'eco di ciò che volgevano nell'animo, perchè fermassero lì tutta la loro attenzione e trascorressero sul resto; ma per noi non può esser così. I nostri padri che aveano fischiato l'*Aiace* di Foscolo, lo applaudirono poi quando credettero trovarvi qualche allusione politica; ma noi oggi non sappiamo trovare più quelle allusioni, e, leggendo, altro non abbiamo d'innanzi che la vittima di Ulisse, il furente eroe dei Greci. Quando i nostri padri ascoltarono la *Matilde* non poteano esser colpiti dalle angosce di questa madre costretta a tremar sempre sulla sorte del figlio o che lo creda perduto o che lo ritrovi, perchè sembrava una vecchia istoria,

una riproduzione della Merope; ma accolsero bensì avidamente dalla bocca di Arrigo quelle famose parole:

> . . . ai Franchi
> Alfin sia tomba la sperata terra
> E ai figli loro il fatal lido accenni
> Il pallido nocchiero.

Così nel *Foscarini* ci dice Carlo Tenca che Antonio dimentica spesso l'amante per non ricordarsi che il cittadino; a me pare invece, com'è, che egli prescelga di comparire empio cittadino per essere amante fedele. È il sacrificio di questo magnanimo amore che informa tutta la tragedia, e non già l'intento civile tra cui quell'amore non formerebbe che un *episodio*. Certo la pittura del feroce tribunale dei Tre avea l'intento di mostrare che il malgoverno menò a rovina la Regina dell'Adriatico e l'Italia; ma questa pittura è sì strettamente connessa al sublime sacrificio di Antonio, che pare non vi stia ad altro scopo che per determinare quella catastrofe: insomma apparisce come mezzo, non come fine, come accessorio, non come principale, e l'intento civile vi s' insinua, direi quasi, con un sotterfugio. Altrimenti non potremmo spiegarci come ne fosse permessa la rappresentazione senza esitanze, il che non accadde pel Procida e pel Nabucco; e come Niccolini potesse dubitare del vero quando gli fu annunziato che un tal *Monsignore* ne avea impedito la recita a Lucca. E' così che egli scrisse a Maddalena Pelzet: « Spero che sia una ciarla, come quella del tumulto successo in Teatro a Venezia per la mia tragedia, e dell'essere stata bruciata dai devoti del governo veneto unitamente al ritratto del povero autore. »

Questo rappresentare a mezze tinte ciò che poteva essere il voto più ardente del suo cuore a me sembra anzi che predomini anche negli argomenti che per sè soli sarebbero un grido di guerra. Mi sembra di aver già accennato come nel *Giovanni da Procida* accusarono di stonatura gli amori di Tancredi e di Imelda; e ripensandoci ora, trovo in essi la prova di quanto ho affermato. Questa tragedia è in gran parte assorbita da tali amori: se volessi contare i versi in cui si svolge l'avvenimento domestico e quelli ove si svolgono gli affetti politici e civili, forse i primi avanzerebbero di molto i secondi. Così nel *Ludovico il Moro* quel che più ti colpisce è lo stato infelice di Galeazzo, l'affettuosa cura d'Isabella, l' amore ingegnoso di Bisignano; e Ludovico più che chiamarci sulle labbra un grido di maledizione come colui che macchinava la rovina della patria nostra, ci strappa un grido di esecrazione come colui che opprime una innocente famiglia obbedendo al proprio istinto e a quello della moglie Beatrice, ambiziosa e invidiosa della casta bellezza d'Isabella. Le tragedie ove ogni altro affetto è quasi al tutto « bandito fuorchè il politico e il civile » possono ridursi a due: l' Arnaldo e il Mario. Nella prima non vi è che la scena in cui Adelasia, fatta accorta

di aver tradito e rovinato il proprio sposo per una falsa paura della scomunica papale, si abbandona alle smanie dei rimorsi, moglie e madre desolata che vede pendere la spada sul collo del marito e dei figli; ma anche questo episodio è niente altro che un tocco maestro a meglio colorire la nefandezza sacerdotale. Nella seconda v'è la brevissima scena di una madre Cimbra che, non avendo cuore di uccidere il figlio secondo la loro legge per non lasciarlo sopravvivere alla strage dei padri e alla servitù, ricorre ad un Romano che l'accoglie; ma raggiunta dal marito è insieme col figlio svenata. Qnesti due episodii sono larve passaggiere che per nulla distraggono dallo scopo principale; ma non si può dir lo stesso nelle altre tragedie: sicchè quando Carlo Tenca ci dice che il Niccolini non diede sufficiente importanza alla vita domestica, noi non possiamo concederlo che per due sole tragedie. Pure è vero d'altra parte che il Niccolini non discende nelle profondità del cuore umano. Qual ne sarebbe dunque la ragione? Non abbiamo bisogno d'indagarla noi, perchè ce la offre lo stesso poeta in una lettera confidenziale all'attrice Maddalena Pelzet con data 30 aprile 1831. « Io lavorava » egli scrive « e fra pochi giorni tornerò a lavorare su *Lodovico il Moro*, nel quale la vostra parte d'Isabella d'Aragona sarebbe, s'io la sapessi fare, la più importante e la più bella: ma l'argomento di questa tragedia è tale, che, con tutte le castrature ch'io possa fare, non è possibile di recitarla nei tempi attuali. Si grida, fatti italiani: ma come trattarli senza che le opere vostre siano subito proibite da chi crede trovare allusioni ove non è che la pura e semplice istoria? Veggo che bisogna gettarsi a descrivere e svolgere gli affetti; ma questi sono eglino compresi? I due più grandi sono la religione e l'amore; ma sventuratamente alla prima da pochi si crede: il secondo che cosa mai è divenuto? un turpissimo libertinaggio, una sozza e passeggiera libidine. »

Come possiamo spiegarci adunque la superficialità del Niccolini nello scrutare i ripostigli del cuore umano? Anzitutto è da premettere che un ingegno straordinariamente poderoso, come fiume rigonfio cui non si oppone argine o riparo di sorta, vince tutte le difficoltà che gli si possono opporre, e con impeto geniale corre maestoso alla meta; non può dirsi altrettanto di un ingegno come quello del Niccolini, eletto finchè vogliamo, ma sempre, chechè allora se ne dicesse, a grande distanza da quello, per esempio, del Manzoni. Or su tale ingegno dovettero influire l'indole dell'individuo, le sue credenze artistiche, l'ambiente da cui si credea circondato.

La nuova scuola gli consigliava di trattare argomenti nazionali: egli vedea la ragionevolezza del consiglio perchè concordava con i proprii sentimenti espressi nel discorso del 1809; ma forse non si sentendo l'animo di *errare su di un altro fiume*, come egli stesso in una lettera si esprime, o temendo di *perdere tutto per vo-*

ler troppo, come si esprime in un'altra, dovea castrare, e castrando non raggiungeva quella meta, il conseguimento della quale è dato solamente al genio che può correre senza impacci. Le passioni civili e politiche sono grandi quanto quelle destate dall' amore e dalla religione, che anzi, se il cuore dell'uomo ha campo più vasto ove spiegare i suoi vizii e le sue virtù, questo è certamente il campo politico. Le grandi ambizioni, e le basse cupidigie, le nobili generosità e le codarde vendette, la più pura lealtà e la simulazione più vile, la devozione più indomita e gli odii più feroci sono tutte passioni che militano in questo campo. Mettere in iscena queste passioni in tutta la loro grandezza, senza incertezza e titubanza, senza altra norma che l'arte, senza altra mira che di accenderle in petto agli uditori, ecco quanto ci volle perchè il Niccolini avesse potuto darci un dramma politico grandioso, immortale. Qualche volta che si abbandona all' ispirazione dell'arte senza incertezza e titubanze, non avendo innanzi allo sguardo che il carattere da dipingere, egli non manca di scendere nel più profondo del cuore umano: c'è qualche tratto scultorio nelle sue tragedie, ove ti si apre innanzi tutto l' abisso di un'anima: ma son lampi che guizzano un istante e tosto ti rilasciano al buio. Quando nel *Moro* Calco parlando di Ludovico dice:

> Se parla di virtù chiede un delitto.

e quando Ludovico alla moglie Beatrice che domanda:

> Che deggio far ?...

risponde:

> Tu cerchi i miei segreti
> Nè quanto io chiusi nel mio dir comprendi ?...

per conchiudere

> . . . o stolta !
> I detti miei meglio Isabella intende...

il ritratto di questo mostro simulatore ci si erge innanzi poco meno che come il *Farinata* dell'Alighieri. Ma con lampi ripeto. « La letteratura è stata ammazzata dalla politica » scrisse a Maddalena Pelzet nel 30 settembre 1831; e avea ragione; poichè avendo scelto di scrivere pel teatro dovendo ubbidire ai desiderii degli spettatori, si trovava in condizione di velare i sentimenti politici da essi richiesti per non cadere sotto le unghie della polizia ; e, come ho detto, quando non si è liberi nella manifestazione dei proprii sentimenti, non si può far opera di fama duratura. Per questo la

figura di Procida sfuma tra quei casi d'amore e d'incesto di Tancredi e di Imelda, a tale che se volessimo paragonarlo per esempio a *Guglielmo Tell*, l'eroe tragico, dirò così, dell' indipendenza germanica, si trova per profondità d'affetto a una distanza insuperabile.

Accortosi dunque di questo fatto, che cioè gli argomenti politici non poteano trattarsi in siffatti tempi senza discapito dell'arte, o meglio ch'ei non avrebbe potuto così trattarli, volle darsi unicamente allo svolgimento delle passioni e scrisse la *Rosmunda d' Inghilterra*: La rappresentazione di questa tragedia gli procurò quasi altrettanti onori quanto quella del Foscarini; gli furono persino staccati i cavalli dalla carrozza per menarlo così in trionfo a casa; ma egli stesso dovette accorgersi dappoi di non aver raggiunto quella meta a cui aspirava. Perchè? Forse perchè scrivendo procedette anche dubitoso di non incontrare il favor del popolo, quasi che non potesse intendere l'amore di quella sventurata fanciulla? Potrebbe darsi: ma quando non era contento di questo suo lavoro, egli stesso non sapea spiegarsene la ragione. Ma la ragione ci è: la passione amorosa era forse la corda che meglio vibrava nel suo cuore, ma quì come è trattata da lui, ha qualche cosa di convenzionale: l' innamoramento, la fuga, e tutte le peripezie cui va soggetta la povera Rosmunda prima di pagare con la vita le poche gioie di quell'amore hanno qualcosa del Metastasiano; Arrigo che si traveste per rapire quella bellezza, poi la tien gelosa in un giardino di fate e infine non sa difenderla dalla gelosia di Eleonora, non rivela nè il turpe seduttore, nè l'amante eroico; e tu non puoi nè odiarlo, nè compatirlo.

Ma che volete? Il povero Niccolini avea da combattere con troppi nemici perchè avesse agio di approfondire le passioni, di studiarle nelle più vere e più forti manifestazioni. Dovea pensare alla conciliazione dai classici coi romantici, dovea badare ai gusti del suo tempo, dovea scansare le vie della polizia, come fare? Egli avea un' anima impressionabilissima, benchè non volesse mostrarlo: temea sempre di sbagliare componendo: una critica troppo severa lo scombussolava: andava dunque sempre guardingo; ma

serpit humi tutus nimium timidusque procellae.

Col genere letterario da lui scelto, in tempi di così discordanti opinioni ci sarebbe voluto maggior ardimento a sfidar le tante difficoltà dell' arte: egli volea riflettere su tutto, ma lo scrittore non deve seguire che l' impeto del proprio genio. E tutto il suo teatro classico non è solo dettato dall' affetto pei greci, ma ubbidisce altresì alle esigenze delle condizioni dei tempi in cui le scrisse. Imperava Napoleone quando ideò e scrisse in parte tutto il suo classico teatro, e le condizioni della letteratura in questo tempo lascerò che le descriva Giacomo Zanella: « La tra-

gedia, unico genere raccomandato ai poeti da Napoleone si trascinava nelle comuni catene: non occorre di dire che le famose unità v' erano rigorosamente mantenute; e lo svolgimento dell'azione accennato nel 1° atto, promesso nel 2°, minacciato nel terzo e risolto nell'ultimo, dava a tutte le tragedie del tempo una tale uniformità che pareano stoffe d' un' unica fabbrica. Il sogno, il pugnale, le tazze avvelenate col paragone della miseria dei grandi e della felicità del viver campestre erano l'ordinario apparato del dramma imperiale. E fin qui la letteratura francese fu più che nazionale, europea, come era stata la rivoluzione.—E G. Battista Niccolini cominciò dallo scrivere tragedie; e dal trattare gli argomenti che allora si trattavano, e dal conservare le tre famose unità. Se i primi allori colti nel teatro non lo avessero incoraggiato a rimanersi su questo campo, se, meglio studiando la propria indole, si fosse dato alla lirica, forse avrebbe raggiunto maggior perfezione. Giacchè la sua natura impressionabile lo portava a riprodurre sè stesso, ad abbandonarsi per intero ai proprii sentimenti, a cantare con entusiasmo le proprie passioni; e non ad osservare con occhio pacato e scrutatore i misteri delle anime altrui, per popolare le scene dei più disparati caratteri, il che forma la varietà dell'azione.—E poi era l'uomo che si chiudeva in sè stesso, non si cacciava tra il clamor della vita; era l'uomo meditativo, più che l'uomo attivo: e l' indole dell' autore drammatico deve essere quella del guerriero, deve esser uomo d'azione. Tale dunque è l' opinione ch'io mi son fatta del valore poetico del Niccolini; e questo mi spiega perchè non conservi più tutta la fama che la sua figura civile gli acquistò fra i contemporanei.

Ma qual è questa figura civile? Corrado Gargiolli si propose di individuarcela e qualche cosa ce lo disse. La pose accanto a quella dell' Alfieri e concluse: « se questi conforme ai suoi tempi compose tragedie di libertà, l' altro è singolarmente il poeta tragico dell' indipendenza Nazionale » E questo potrebbe anche bastare, s' io non mi sentissi la voglia di conoscer l' autore più da vicino; di conoscer l'uomo in relazione con lo scrittore; di leggere nell' anima di lui come vi si atteggiava e che proporzioni prendeva il patriottico intento. Tutti i poeti civili di quella età come da principio accennai, mirarono all' indipendenza nazionale; e a me non basta, per individuare la figura del Niccolini, dir semplicemente che si è servito della tragedia a questo nobile scopo. Allora potrei anche confonderlo col Manzoni, perchè le sue due tragedie mirano pure all'Indipendenza d'Italia. Si dice: il *Foscarini*, il *Moro*, il *Filippo Strozzi* servirono al Niccolini per mostrare agl' italiani che il mal governo e le discordie e i vizii furono la causa delle nostre sventure: e che altro si mostra nel Carmagnola? Il Giovanni da Procida, il Mario, l' Arnaldo sono un grido di guerra allo straniero: e che altro è l'Adelchi? E pure

quanta differenza non è tra Niccolini e Manzoni? E la differenza si trova nell' anima. — Io non posso saziarmi di ammirare il De Sanctis quando in pochi tocchi ti dà il carattere intimo di uno scrittore. Vuole per esempio notarti la differenza della poesia patriottica del Berchet e del Manzoni? In due periodi te ne dà chiaro il concetto. « Ne' versi di colui sentite una certa profondità d'odio che spaventa, la tristezza dell'esilio, l' impazienza del riscatto, ed un tale impeto e caldo di azione che talora vi par di sentire l' odore della polvere e il fragore degli schioppi: qui è il suo genio.... La poesia dell' altro s' innalza al di sopra degli odii e delle collere terrene, prendendo per base la fratellanza universale, l'eguaglianza di tutti i popoli innanzi a Dio: è la musa del Manzoni ».

Oh De Sanctis! e perchè non ci hai lasciato qualche parola anche intorno al Niccolini? Ho cercato tanto nella tua storia della letteratura, e non ci ho trovato nulla. Chi mi dà il tuo sguardo sicuro e profondo per indovinare il segreto del mio tragico? Carlo Tenca mi dice che il Niccolini non ha un carattere chiaro e determinato: ma dice pure che non ebbe mai un concetto preciso dell'arte sua e abbiamo veduto che l' ebbe. Bisogna dunque ch'io mi faccia da capo a notare alcune circostanze della sua vita da cui risulta l'uomo nel suo aspetto di patriota, e troverò forse la musa del poeta civile.

Era studente ancora quando sul cielo della Toscana venne dalla Francia a brillare per breve spazio di tempo la stella della repubblica, e lo troviamo tra i giovani deputati a sostenere presso le Autorità la causa della repubblica: ma tramontata l'efimera luce, forse costretto dalla necessità, non dubitò di accettare impiego della Reggente e perfino l' incarico di maestro di Paggi sotto Luisa Bonaparte. Ugo Foscolo sarebbe piuttosto esulato; ma i caratteri erano diversi, benchè si amassero e avessero comune l' amore alla libertà e l' odio al prete. Tutte e due speravano in Bonaparte Liberatore, e mentre al famoso capitano s' intitolava un'ode del liber'uomo Niccolò Ugo Foscolo, dell' altro si preparava un poema in dodici canti per celebrarne le glorie e invocarlo propizio all' Italia.

Ma quando Napoleone vendeva Venezia il cittadino Niccolò Ugone non vide che il traditore e il tiranno, mentre Niccolini seguitava ad ammirare il grand'uomo, ed anziché ringhiare in disparte divorando un' odio che non trovava sfogo, attendeva con calma di poter giovare a suo tempo la patria. Egli si contentava di ottener qualche cosa; non gl'importava che pel momento non si compissero tutte le aspirazioni: era persuaso che a voler troppo in una volta si perde tutto. E quando l' astro di Napoleone si nascose per sempre nell'Atlantico, ei si levò tosto a giudicarlo; ma non vigliaccamente, ma non lanciando pietre sul caduto per ingra-

ziarsi i ritornati signori, bensí con animo spassionato, riconoscendo in lui

. . . . il sol cui possa
Servir la terra con minor vergogna,

benchè deplorasse la libertà tradita. Non avea la modestia del Manzoni per tacere sino al 5 maggio 1821; e mentre questi avendosi domandato se nel famoso guerriero fu vera gloria, ne rimette ai posteri la sentenza, egli non dubita di affermar che

. . . . . . fama
Da sublime ruina all'uom deriva
Vera gloria non già.

Ma anche in lui la passione non faceva velo al giudizio; e sotto quella forma che ha del lirico più che del tragico si nasconde una serenità che innamora: c' è lo stesso animo che nella guerra letteraria s' intrometteva paciero. Sotto questo riguardo e in un certo senso possiamo anche dire che egli rasenta l'animo del Manzoni: è vero che la forma in lui non ha la placidezza Manzoniana; ma il concetto in sostanza non è molto differente

Il Franco
Ripassi l'Alpe e tornerà fratello,

ecco il suo grido d' indipendenza: egli è disposto ad accettare il principio Manzoniano della fratellanza universale a patto che lo straniero sgombri l' Italia. Ei non ritiene dell'odio feroce che cercava di stillargli in petto l' amico Ugone, e la sua poesia non ispira l'odio del Berchet. É sempre l'uomo che transige sui mezzi pur di ottenere un lieto fine. Con ciò non bisogna credere ch'egli avesse sortita un'anima naturalmente placida; all' opposto aveva un 'anima ardente che si rivela nello stile; ma avea imparato che *qui se contient s'acerôt,* come disse parlando di lui un Francese. Nel Manzoni la placidezza era naturale; in lui era conquistata. Però troviamo ch'egli prepara il terreno all' azione, e nel calore della mischia si rimane in disparte, quasi temendo che il naturale ardore dell'anima non lo trasporti e non distrugga quella serenità che solo con grande sforzo avea forse acquistata. Qual poeta amante di libertà non si commosse a scrivere mentre la Grecia si dibatteva in estrema lotta per conquistarsi l'indipendenza? E pure egli che allora avea giá scritto il *Procida,* benchè non pubblicato, si tacque: ma tacque non perchè quella generosa lotta non trovasse eco nel suo cuore; ché anzi volea scrivere una tragedia sul disastro di *Parga,* il quale avea strappato al Berchet il canto dell'*abbominazione*; tacque forse perchè sentiva già fre-

mete in Italia i moti del 21 e temeva di perdere la sua calma. Però incitava gli altri a comporre; e faceva sapere alla poetessa Angelica Palli: « ricordatevi che l'obbligo di scrivere sulle cose dei Greci corre più a voi che a me »; e si contentava di tradurre l'inno patriottico del *Riga*

Greci all'armi, alla pugna si voli,

a far intendere che i suoi voti non erano dissimili da quelli degli altri. Falliti i moti del 21, bisognava tornar daccapo a prepararne altri; ed egli, fatto cessare quel primo abbattimento, lancia quasi contemporaneamente il Foscarini e il Procida tra il 27 e il 30. Seguono i moti del 31 e del 33 ed egli allora tace, alla musa civile sostituisce la musa dell'amore con la *Rosmunda*. Ma appena cessato lo sgomento, poichè si tornava a muoversi per cercar le vie al conseguimento del più nobile scopo, egli nel 34 diede alla luce il *Moro* e poi si diede a scrivere l'*Arnaldo* e il *Filippo Strozzi*. Erano pressocchè maturi i tempi cominciava a rumoreggiare la procella del 48 ed egli nel 47 prese congedo dal teatro con quest' ultima tragedia. Ma il disastro di Novara arrestò a mezzo i progressi dei liberali nello spazzar l'Italia degli stranieri; e allora Niccolini riprese la penna e dettò *Mario e i Cimbri*. Qual' è dunque la figura civile di G. Battista Niccolini? Non è il rivoluzionario che si caccia in mezzo al clangor delle spade; ma è l' uomo che prepara la rivoluzione; la sua parola è infuocata come quella di un tribuno; ma si rimane spettatore a veder l'esito della sua parola, per cominciar da capo se non produsse il frutto desiderato; è l' uomo che mira costantemente ad una meta, ma cerca la costanza nella calma, in quella calma che è data dalla riflessione; in una parola è l'anima ardente dalla riflessione domesticata.